Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/MNUBRV
УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)

КРИЗИС ТРАГЕДИИ И ПУТИ ЕГО ПРЕОДОЛЕНИЯ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1630-Х ГГ.: «ПОСЛЕДНИЙ ВЕЛИКИЙ СУЛЕЙМАН, ИЛИ СМЕРТЬ МУСТАФЫ» Ж. МЕРЭ

© 2025 г. Л.А. Симонова
*Библиотека-читальня им. А.С. Пушкина,
Москва, Россия*
Дата поступления статьи: 03 июня 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 02 сентября 2024 г.
Дата публикации: 25 марта 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-1-10-29

Аннотация: Пьесы Мерэ являются яркой иллюстрацией становления новой драматургической поэтики, преодолевающей архаические формы гуманистической драмы XVI в. Цель статьи — выявить причины кризиса жанра трагедии во Франции в первой половине XVII в. и на примере пьесы Ж. Мерэ «Смерть Мустафы», с учетом экспериментальной установки автора, показать один из используемых драматургами этого периода (Ж. де Ротру, Ж. де Скюдери, П. Корнелем) путей его преодоления. Определяющими характеристиками трагедии первой половины XVII в. являются прерывистость и неоднородность, новые жанровые модели в творчестве ее представителей формируются в активном взаимодействии признаков разных драматургических жанров. В статье обосновывается продуктивность смещения исследовательского внимания на технику драматического письма, наблюдаемого в отдельно взятом тексте. На уровне драматической структуры «Смерти Мустафы» исследуется принцип активизации жанрового потенциала трагедии за счет включения элементов трагикомедии, согласования исторической и любовно-авантюрной линий интриги, определяющего характер и роль в действии главных героев. Оживление драматической интриги за счет трагикомедийных композиционных приемов достигается ценой обезличивания, парализации Мустафы как действующего лица. Исторический смысл в целом оказывается свернут, так что не может составить прочной скрепляющей основы драматической структуры. При аналогичном характере механизма взаимодействия разножанровых структурно-смысловых элементов, в отдельных случаях могут наблюдаться явные противоречия между ними, подрывающие единство политического замысла, который становится основой действия и конфликта новой трагедии.
Ключевые слова: герой, драматическая структура, исторический сюжет, кризис жанра, трагедия, трагикомедия.
Информация об авторе: Лариса Алексеевна Симонова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Библиотека-читальня им. А.С. Пушкина, ул. Спартаковская, д. 9, 105066 г. Москва, Россия. https://orcid.org/0000-0001-7019-0215
E-mail: mouette37@yandex.ru
Для цитирования: *Симонова Л.А.* Кризис трагедии и пути его преодоления во французской литературе 1630-х гг.: «Последний Великий Сулейман, или Смерть Мустафы» Ж. Мерэ // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 1. С. 10–29. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-1-10-29



Studia Litterarum,
vol. 10, no. 1, 2025

THE CRISIS OF TRAGEDY AND THE WAYS TO OVERCOME IT IN FRENCH LITERATURE OF THE 1630s: *THE LAST GREAT SULEIMAN, OR THE DEATH OF MUSTAPHA* BY J. MAIRET

© 2025. Larisa A. Simonova
Library named after A.S. Pushkin,
Moscow, Russia
Received: June 03, 2024
Approved after reviewing: September 02, 2024
Date of publication: March 25, 2025

Abstract: The plays of Jean Mairet are a vivid illustration of the formation of a new dramatic poetics that overcome the archaic forms of humanistic drama of the 16th century. The purpose of the article is to identify the causes of the crisis of the tragedy genre in France in the first half of the 17th century and, using the example of the play *The Death of Mustapha* by Mairet, and taking into account the author's experimental setting, to show one of the ways used by the dramatists of this period (J. de Rotrou, G. de Scudery, P. Corneille) to overcome it. The defining characteristics of the tragedy of the first half of the 17th century are intermittence and heterogeneity. New genre models in the works of its representatives (J. Mairet, J. de Rotrou, G. de Scudery, P. Corneille) are formed in the active interaction of features of different dramatic genres. The article substantiates the expediency of abandoning the traditionally used typological convergence of dramatic works of the period according to the principle of the basic idea, the nature of the conflict, the type of character, etc. within the framework of the conditional concept of classicism, and the productivity of shifting research attention to the technique of dramatic writing observed in each single text. At the level of the dramatic structure of *The Death of Mustapha*, the article considers the principles of activating the genre potential of tragedy by including elements of tragicomedy, coordinating the historical and love-adventure lines of intrigue, which determines the character and role in the action of the main characters. The revival of dramatic intrigue at the expense of tragicomedy compositional techniques is achieved at the cost of depersonalization and paralysis of Mustafa as an actor. The historical meaning doesn't extend to the character and in general turns out to be collapsed, so that it can't form a strong binding basis of the dramatic structure. Despite similar nature of the mechanism of interaction of different-genre structural and semantic elements, in some cases (*Mustafa's Death*), there may be obvious contradictions between them, undermining the unity of the political plan.
Keywords: character, dramatic structure, historical plot, crisis of genre, tragedy, tragicomedy.
Information about the author: Larisa A. Simonova, PhD in Philology, Senior Researcher, Library named after A.S. Pushkin, Spartakovskaya St., 9, 105006 Moscow, Russia. https://orcid.org/0000-0001-7019-0215
E-mail: mouette37@yandex.ru
For citation: Simonova, L.A. "The Crisis of Tragedy and the Ways to Overcome It in French Literature of the 1630s: *The Last Great Suleiman, or The Death of Mustapha* by J. Mairet." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 1, 2025, pp. 10–29. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-1-10-29 (In Russ.)

1630-е гг., на которые приходится зрелое творчество Ж. Мерэ[1], — поворотный этап в истории французской драматургии, определивший дальнейшее развитие национального театра в XVII в. — эпоху, которая получит название «классицистической». Пьесы Мерэ разных жанров[2] служат яркой иллюстрацией становления новой драматургической поэтики, преодолевающей архаические формы гуманистической драмы XVI в. и открывающей новые принципы построения сценического действия (словами Ж. Дотоли, в произведениях Мерэ устанавливается «связь между традицией и нововведением, смысл исторического движения, организационная роль времени и места как главных категорий театра» [6, p. 439]). В центре нашего внимания — проблема трагедийного жанра, его оформления и бытования в первой половине XVII в. в новых культурных и политических условиях (укрепление абсолютной монархии, ориентация на меняющиеся вкусы общества и королевского двора), с учетом становления новой эстетики, закрепляемой в теоретических сочинениях и сценической практике, и индивидуальной манеры драматического письма отдельного автора. Определяющими характеристиками трагедии первой половины XVII в. в ее процессуальности являются прерывистость и неоднородность, объясняемые спровоцирован-

1 Ранее указанного периода Ж. Мерэ написано две пьесы — трагикомедия «Крессида и Ариман» (1625) и пастораль «Сильвия» (1626).

2 Комедия «Любовные похождения герцога д'Оссонна» (*Les Galanteries du duc d'Ossonne*), пасторали «Сильвия» (*La Sylvie*) и «Сильванира» (*La Silvanire*), трагедии «Софонисба» (*La Sophonisbe)*, «Марк-Антоний, или Клеопатра» (*Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre)* и «Великий и последний Сулейман, или Смерть Мустафы» (*Le Grand et dernier Solyman ou la mort de Mustapha*), героическая трагикомедия «Сидония» (*La Sidonie*), трагикомедии «Крессида и Ариман» (*Chryséide et Arimand)*, «Виргиния» (*La Virginie)*, «Прославленный корсар» (*L'Illustre Corsaire)*, «Неистовый Роланд» (*Le Roland furieux)* и «Атенаис» (*L'Athénaïs*).

ным изменением горизонта зрительских ожиданий разрывом с традицией гуманистической драмы и активным взаимодействием нескольких параллельно развивающихся драматических жанров — трагедии, трагикомедии, пасторали и комедии.

Для начала поставим под сомнение более или менее распространенное представление о французской трагедии первой половины XVII в., связанной с именами Ж. Мерэ, Ж. де Ротру, Ж. де Скюдери, Ф. Тристана де Лермита, П. Дю Рийе, П. Корнеля, как явлении устойчивом и поэтологически однородном, к которому можно было бы приложить ряд определяющих характеристик исходя из нормативных признаков классицистической эстетики и в котором можно было бы выделить относительно устойчивый период (представленный рядом произведений в творчестве нескольких или даже одного автора), приняв его за наиболее показательный[3]. Например, традиционно классицистическую трагедию в ее «образцовости», наиболее полном раскрытии ее жанрового потенциала, обеспеченном как выбором определенного сюжета, так и строгим соблюдением правил, соотносили прежде всего с пьесами Корнеля, среди которых выделялся «Гораций» как трагедия абсолютно «правильная» и «классицистическая» (последнее подразумевало прежде всего разработку исторического (римского) сюжета)[4]. Однако большинство современных исследователей, среди которых выделим Ж. Форестье, настаивают на необоснованности, непродуктивности применения к драматическому письму Корнеля общих отвлеченных понятий, способствующих закреплению за творчеством драматурга упрощающего понятия «классицизма», представленного устойчивыми формулами идеи, конфликта, героя и т. п. и в таком понимании проблемно исчерпанного. В статье «Драматургия вызова» Ж. Форестье указывает на изобретение нового как на главную установку Корнеля-драматурга (по выражению исследователя, он «искусный изобретатель, озабоченный прежде всего тем, чтобы сделать никогда не виданное и самому соответствовать этому

3 Вопрос об относительности, нестабильности жанровых признаков французской классицистической трагедии в отечественном литературоведении был поставлен Б.И. Ярхо в труде «Комедии и трагедии Корнеля», где, в частности, подчеркивается тот факт, что драматические жанры определяются «сложной совокупностью переменных признаков, где отсутствие одного компенсируется наличием многих других», при этом пропорции жанровых признаков «меняются от драмы к драме, от периода к периоду» [1, с. 419, 535].

4 Такая точка зрения представлена, например, в работах Ж. Кутона [4, p. 1552].

одному из самых смелых своих изобретений» [9, p. 815]). На наш взгляд, подобная установка на эксперимент с драматической формой является характерной особенностью творчества всех крупных авторов, пишущих для театра в 20–40-е гг.: Ж. де Ротру[5], Ф. Тристана Лермита[6], Ж. Мерэ. Из этого следует, что к каждой пьесе этих драматургов нужно подходить с точки зрения их уникальности, несходства, проявляющихся на всех поэтологических уровнях — сюжета, композиции, характеров, стилистики и т. д.

Эта установка диктует корректировку интерпретативных принципов: необходимо перенести проблему с уровня идейно-эстетического, культурного, мировоззренческого на уровень структуры, техники драматического письма. Одним из первых вопрос о преодолении традиционных подходов к изучению трагедии XVII в. поставил Ж. Шерер в книге «Классицистическая драматургия во Франции». Намечая новую перспективу описания творческого акта, исследователь показал напряжение между избираемым автором сюжетом и формальными требованиями, определяемыми драматической системой его эпохи. Ж. Шерер настаивает на изучении именно техники драматургов XVII в., по его утверждению, необходимо понять, как те «включали в их произведения некоторые технические приемы», изучить «технические проблемы, которые вставали перед авторами, и то, как решались эти затруднения» [19, p. 9]. Учтем позицию Ж. Форестье, который подчеркивает необходимость оставлять за драматическим автором свободу организации текста в каждом конкретном произведении, избегать опасности навязывания подвижной, всегда изменчивой — от произведения к произведению — практики драматического письма жесткой структуры, изначально принимаемых за неизменные правила, иначе говоря, выявляя сходства, повторяемости определенного принципа структурно-композиционного построения трагедии, необходимо учитывать и оригинальность, новизну каждого следующего

5 Сохраняя неизменным жанроопределяющий конфликт (столкновение человека с авторитетом власти и традиций), Ротру в каждой следующей своей пьесе с опорой на разные мировоззренческие (политика / миф / религия) основания и жанровые (гуманистическая, трагикомедийная и корнелевская) модели, заметно трансформирует структуру жанра.

6 Трагедии Ф. Тристана Лермита при всей их архаичности (явной связи с гуманистической трагедией и трагедией Арди) парадоксальным образом заключают в себе черты последующих периодов в развитии жанра: расиновского («Смерть Криспа»), просветительского («Смерть Сенеки») и даже романтического («Осман»).

трагедийного текста[7]. При этом внимание должно быть сосредоточено на самом процессе становления драматической структуры, функционировании ее составляющих. В нашем случае проблема драматической структуры, рассматриваемой с точки зрения ее становления, непосредственным образом связана с проблемой жанра.

Первая половина XVII в. — период кризиса трагедии во Франции, причиной чего наряду с исчерпанностью ее традиционных форм является активное распространение трагикомедии[8]. С начала 1610-х гг. число трагедий постепенно уменьшается, в 1628 г. жанр практически исчезает с парижской сцены. Только в середине 1630-х гг. усилиями Мерэ, Ротру, Корнеля, Скюдери трагедия возрождается (сезоны 1633–1634, 1634–1635 гг.). К концу 1630-х гг. число трагедий заметно возрастает, что позволяет этому жанру потеснить трагикомедию, однако уже в начале 1640-х гг. трагедия снова переживает спад, который продолжается вплоть до конца десятилетия. Драматурги, способствовавшие возрождению трагедии, не сразу обращаются к этому жанру, изначально их интерес был сосредоточен на том, чтобы заменить старый жанр трагедии «современным» жанром трагикомедии (последнему Ж. Мерэ, Ж. де Ротру, Ж. де Скюдери отдавали предпочтение на протяжении всего творчества[9]). Когда в 1634 г. трагедия возвращается на сцену парижских театров, она претерпевает значительные изменения: при традиционном (это можно видеть во французских пьесах XVI в.[10]) обращении авторов к римскому материалу[11] отчетливо наблюдается напряжение проблемно-смыслового и структурно-формального спора как с гуманистической трагедией, по сравнению с которой происходит усложнение политического конфликта (во многом благодаря любовной интриге), так и с трагикомедией. Если связывать становление жанра трагедии в XVII в. с отказом

7 Ж. Форестье определяет свою исследовательскую стратегию следующим образом: «Мой вопрос был и остается в том, как в XVII веке пишут трагедию. Как описать не трагедию в целом, но технические условия разработки трагедии» [8, p. 74].

8 В период с начала 1620-х до середины 1630-х гг. число пьес этого жанра выросло вчетверо. Э. Баби, автор монографии «Трагикомедия от Корнеля до Кино», расцвет трагикомедийного жанра относит к периоду с 1628 по 1642 гг.[2, p. 13].

9 Ж. Мерэ принадлежат 6 трагикомедий и 3 трагедии, Ж. де Ротру — 17 трагикомедий и 8 трагедий, Скюдери — 10 трагикомедий и 4 трагедии.

10 Творчество Э. Жоделя, Р. Гарнье, А. де Монкретьена.

11 «Софонисба» (1634) и «Марк Антоний, или Клеопатра» (1635) Ж. Мерэ, «Смерть Цезаря» (1635) Ж. де Скюдери.

от драматургических принципов трагикомедии, можно указать на «Софонисбу» Мерэ: отход от романического (целый ряд авантюр) принципа построения интриги, стягивание драматического действия к одному событию, соблюдение правила «трех единств», верность единству тона, закрепление воли и страстей в качестве внутренней пружины развития действия [14, p. 68]. Определяющую примету французской трагедии первой половины XVII в. наиболее часто видят в «политике», которая одновременно определяет интригу и служит причиной споров (это подчеркивает, например, К. Дельма, по мнению которого типологическая особенность французской трагедии заключается в изображении «намерения представителей власти как иллюстрации проблем управления государством» [5, p. 211]). Вместе с этим нельзя упускать из внимания тот факт, что на трагедию заметно влияла с ее любовно-авантюрным сюжетом трагикомедия, мотивы, типы героев, композиционные элементы, стилистика которой активно привносились в трагедийный жанр.

Теперь подойдем к поставленной проблеме с точки зрения структуры конкретного произведения. Согласно логике А. Женетьо, определяющим в выборе сюжета, как и изобразительных средств для драматургов XVII в. является не жанр (не требования соответствия жанру), но установка на одобрение и вкусы (нравы, мораль) публики, с чем можно связать подвижность границ между жанрами, обращение к «неправильным» жанрам, композиционные и стилистические эксперименты, которые в конечном итоге ставят под вопрос сам принцип образца, который ни в одном из поэтологических составляющих произведения не получает определяющей роли [10]. С. Беррегар считает, что «во время, когда драматические жанры были прочно друг с другом связаны, родовое смешение составляет обычную практику» [3, p. 98]. По наблюдению Б. Лува-Молозе, с того момента, когда драматурги решили писать трагедии, жанр, который они никогда раньше не практиковали, перед ними настойчиво встал вопрос о том, какие модели и драматические формулы должны быть задействованы. В связи с этим литературовед выдвигает следующую гипотезу: драматурги «принуждены были смешивать события, ситуации, типы слишком гетерогенных дискурсов, происходящих в одних случаях из трагедий античных авторов, переданных гуманистическими... адаптациями или переводами греческих пьес, в других — трагедий Ренессанса или недраматических жанров, таких

как роман, в большинстве же случаев — из драматических жанров, которые авторы знали лучше всего: трагикомедии, пасторали и комедии. В этом смысле, очертания современной трагедии прогрессивно устанавливались в движении к смешению жанров или "ассимиляции" элементов, взятых у других жанров» [16, p. 68]. Предположим, что относительно творчества Мерэ, Ротру, Скюдери целесообразно говорить о сознательном смешении жанров как об экспериментальной установке автора.

Теперь зададимся вопросом, насколько продуктивно говорить о жанрах по отношению к пьесам Мерэ. Нельзя отрицать, что Мерэ — автор первой в XVII в. политической трагедии «Софонисба». Однако жанровый подход к творчеству драматурга одно время был поставлен под вопрос. Появление монографических исследований о Мерэ (1970-е гг.) совпало с активным распространением термина «барокко», иначе говоря, поглощением языком эстетических категорий этого направления литературного материала. Ж. Дотоли [7], Р. Орвиль [12], Б. Кэ [13], в чьих трудах рассматривалось драматургическое творчество Мерэ в его целостности, указывая на генетическую неупорядоченность, разнородность пьес драматурга, отрицали возможность обнаружения всякой поэтологической системности в его текстах, как и применения к ним жанровых определений. Так, Р. Орвиль утверждает: Мерэ «склоняется к тому, чтобы не принимать во внимание разделения жанров», «отказывается от разделения жанров» [12, p. 593, 756]; исключая жанровый подход к творчеству драматурга, исследователь говорит о наблюдаемых во всех пьесах Мерэ «атмосфере трагикомедии», «трагикомедийной тональности» [12, p. 1124]. В настоящее время литературоведы, напротив, не склонны отказываться от подхода к текстам этого автора с точки зрения их жанровой дифференциации, делая акцент на характерных исключительно для Мерэ жанровых моделях. Так, Д. Монкондюи в предисловии к изданию драматургии Мерэ указывает на показательные для жанра трагикомедии элементы драматической структуры (разрывы, притворства, переодевания, оракулы), которые присутствуют во всех пьесах автора за исключением «Софонисбы» [18, p. 31]. Б. Лува-Молозе говорит о разрабатываемой Мерэ альтернативной по отношению к корнелевской трагедийной модели (ее основной признак заключается в композиционных элементах и стиле дискурса главных героев, привносимых из драматической пасторали и трагикомедии) [15, p. 131].

«Последний Великий Сулейман, или Смерть Мустафы» (1637) — третья и последняя пьеса Ж. Мерэ, написанная им в жанре трагедии. Для начала зададимся вопросом, является ли эта пьеса действительно трагедией и, если является ей, какое место занимает в творчестве драматурга и какую роль играет в развитии драмы своего времени. В статье, посвященной разбору «Смерти Мустафы», Д. Монкондюи доказывает, что пьеса является возвращением к архаической модели трагедии, которая определяется им как «зеркало неотразимых ударов судьбы», «зрелище обреченной на поражение стойкости, иллюзий и разочарований», чему соответствует избыточность трагикомедийных черт, гипербол и чувствительных эффектов [17, p. 148]. М. Вюйермоз объясняет странность «Смерти Мустафы» склонностью Ж. Мерэ к жанровому смешению [20, p. 440–441]. Как представляется, совершенно оправданно говорить о жанровой гибридности «Смерти Мустафы»: пьеса совмещает в себе черты трагедии и трагикомедии. Ж. Мерэ приспосабливает для трагедии уже опробованные, привычные элементы трагикомедии, пробует в рамках политического конфликта согласовать принципы двух жанров. Проследим, как элементы трагедии и трагикомедии функционируют в их неоднозначном взаимодействии на уровне драматической структуры. Постараемся ответить на вопросы, как трагикомедийные элементы отвечают авторской задаче обновления трагедийного жанра, насколько продуктивными оказываются заимствования из трагикомедии и как оценить эту продуктивность, в каких случаях эксперимент обновления трагедии посредством других жанров можно назвать успешным («Софонисба» Мерэ, «Велизарий» и «Венцеслав» Ротру, «Сид» Корнеля), а в каких неудачным. Все это позволит прояснить, как структурно-смысловые трансформации, наблюдаемые в одном жанре (в данном случае трагедии), отражают процесс развития классицистической драмы в целом.

В «Смерти Мустафы», созданной Ж. Мерэ через два года после его «Марка Антония» и в один год с «Сидом» Корнеля, усматривается своеобразная попытка активизации жанрового потенциала трагедии, поиск механизмов оживления драматического действия с традиционной опорой на исторический сюжет, а значит, с подчеркнутой проблематизацией политической власти и характера героического, а также в строгом соответствии с аристотелевскими правилами. Заметим, что «Сид» также был задуман как новаторское произведение, однако в основе драматического эксперимента

Корнеля были заложены кардинально иные принципы: Корнель еще не делает ставку на гражданско-политическую интригу, которая будет доминировать в его последующих пьесах, он целенаправленно избирает продолжающий в тот период конкурировать на французской сцене с трагедией жанр трагикомедии, что позволяет разрабатывать исключительно любовный сюжет, не соблюдать правила «трех единств» и писать счастливый финал. Как будет видно из анализа «Смерти Мустафы», в поиске возможной трансформации структуры трагедийного жанра Мерэ идет другим путем, заданным стремлением к оригинальности и одновременно установкой на следование жанрово-поэтологическому образцу, который был определен драматургом в предисловии к пасторали «Сильванира». Уже само название «Последний Великий Сулейман, или Смерть Мустафы» служит знаком жанрового соответствия: слово «смерть» указывает на трагический финал, при этом значимо, что это не частный случай, но связанный с масштабностью исторической перспективы, о чем говорит здесь хорошо известное имя Сулеймана I — правителя мощной Османской империи (слово «смерть» довольно часто фигурирует в названиях трагедий XVII в., например, «Смерть Цезаря» Ж. де Скюдери, «Смерть Ахилла» И. де Бенсерада, «Смерть Митридата» и «Смерть детей Ирода» Г. де Ла Кальпренеда, «Смерть Сенеки» и «Смерть Криспа» Тристана Лермита, «Смерть императора Коммода» и «Смерть Ганнибала» Т. Корнеля, «Тамерлан, или смерть Баязида» Ж. Прадона[12]). Семантическое сближение частей заглавия трагедии служит усилению значения прерывания, уничтожения, а в историческом ракурсе — заката, падения («последний» в первой части названия соотносится со «смерть» во второй). В названии отражен замысел Мерэ: через трагическую судьбу главного героя (Мустафы) выразить концепцию истории (это подтверждается финалом: пьеса не заканчивается гибелью наследника престола, но кровавым бунтом солдат — неоправданная жестокость власти, интриги в борьбе за влияние в окружении царя провоцируют стихийность вооруженных протестов, угрожающих самому существованию государства). В расширяющемся к концу действия социальном плане примечательна функциональная роль главного

12 Л. Эрлан в статье «Предкорнелевские элементы в "Смерти Помпея" Корнеля» также указывает на частое использование слова «смерть» в названиях трагедий (9 трагедий в период с 1634 по 1642, 9 — с 1643 по 1648), усматривая в этом особую концепцию трагедийного: насильственная смерть великого человека — Ахилла, Цезаря, Брута, Помпея [11].

героя: Мустафа — идеальный воин, обладающий авторитетом предводитель и одновременно жертва заговора. История сына Сулеймана доказывает, что в условиях политического соперничества (уже из списка действующих лиц очевидно, что враждуют не отдельные персонажи, но группы) невозможно осуществление гражданской героики, носителем которой герой выступает.

Впервые в драматургическом творчестве Мерэ историческая тема разрабатывается не на античном материале. Автор обращается к тираниям исламского востока, а именно к правлению Сулеймана Великолепного (первая половина XVI в.), при котором Османская империя достигла наибольшего расцвета и который вошел в историю как один из самых жестоких самодержцев. Мерэ достаточно свободно обращается с фактами, что оправдывается самим зафиксированным в источниках интригующим характером событий, а также в данном случае устойчивым у аудитории ощущением чужести, временной и географической удаленности (средневековый Восток как экзотическое пространство). В контексте проблемы единства действия обращает на себя внимание двойное название трагедии, при том, что каждая из частей содержит имена героев; это рождает вопрос, как соотносятся части заглавия и в каком отношении между собой находятся обозначенные в них персонажи. В названии пьесы «Последний Великий Сулейман, или Смерть Мустафы» семантика кризиса, заката, гибели («последний» — «смерть») объединяет две части названия, одновременно сближая Сулеймана и Мустафу, связанных родством «отец — сын» (это обозначено и в списке действующих лиц), и закрепляя обоих героев за историческим планом (трагедия царского рода становится трагедией государства). Однако встает вопрос о характере взаимодействия заглавных героев в трагедийном сюжете — их сближении и отдалении, а также о том, равнозначны ли Сулейман и Мустафа как действующие лица и кому из них принадлежит ведущая роль в развитии драматической интриги. Сюжетное действие выстраивается вокруг фигуры Мустафы, однако сразу заметим, что на протяжении всей трагедии он лишен возможности активно себя проявлять, герой главным образом испытывает на себе воздействие разных сил, выступая абсолютной жертвой. В подобной ситуации пассивности главного героя трагедии целесообразно предположить, что направляющим развитие событий лицом является Сулейман. Действительно, в его руках сосредоточена вся власть, он во всем настаивает на его воле единодержавного правителя, и судьба

Мустафы в конечном итоге зависит только от его решения. Сулейман появляется на сцене в середине первого акта, в традициях трагедийного жанра произносит пространный монолог о мощи Османской империи, подчинившей многие земли, о войне с Персией и о будущих победах турецкого оружия. Этот монолог позволяет судить о Сулеймане как о могущественном правителе, непобедимом полководце, великом завоевателе. Как император и военачальник, он полностью заслоняет собой сына: когда Мустафа предлагает отцу передать ему командование над войсками в походе против Персии, Сулейман отказывает ему в этом. Такое вытеснение Мустафы на второстепенную роль в первых же сценах трагедии довольно знаменательно, в этом можно видеть выпадение героя из исторического сюжета. Однако в дальнейшем развитии действия подобная абсолютизация власти Сулеймана подтверждения не находит: император попадает под влияние заговорщиков, он оказывается беспомощен против овладевших им страха и подозрительности. В высказываниях как самого Сулеймана, так и некоторых его приближенных указывается на его преклонный возраст, неспособность ясно оценивать ситуацию. «Мой подавленный ум в смятении, он мечется между удивлением и ужасом; душа и тело равным образом парализованы, я ищу самого себя и не могу найти» [21, p. 47]. Этому признанию Сулеймана, принимающего ложь за правду и в растерянности вынужденного обращаться за советами к приближенным, соответствует характеристика поведения императора Баязитом, заключающим, что тем манипулирует визирь Рустам («...волнует ум старика») и императрица («...усыпляет бдительность мужа») [21, p. 52]. Получается, что Сулейман не руководит событиями.

Такая децентрализация интриги ослабление Сулеймана как действующего лица наряду с почти полной пассивностью Мустафы и позволяет Мерэ осуществить эксперимент с драматической структурой, главной целью которого является усложнение и динамизация сценического действия при углублении политического конфликта, иначе говоря, соединение серьезной поучительности трагедии с развлекательностью трагикомедии. В «Последнем Великом Сулеймане, или Смерти Мустафы» множественность разворачивающихся в процессе действия смыслов, как и судьба главных героев, определяется развитием и наложением двух механизмов сюжета (именно о наличии таковых и сигнализирует двойное название пьесы). В трагедии Мерэ в сложной взаимосвязи находятся историческая

и авантюрная линии сюжета. Обе эти линии в их развитии равнозначны, нельзя сказать, что какая-то из них имеет доминирующий характер, заслоняя собой другую. С исторической линией связан прежде всего Сулейман, в лице которого, как было уже отмечено, воплощена единодержавная власть, стремящаяся к своему укреплению и господству над государствами, и те, кто хочет эту власть с ним разделить и наследовать после его ухода, — Мустафа (в силу рождения, благородства и воинских качеств, а также уважения, каким он пользуется среди войска), визирь Рустам (в силу своего высокого положения при дворе, воинских заслуг, а также родственных связей с Сулейманом, которому он приходится зятем) и жена императора Роксана, заинтересованная в том, чтобы трон достался ее сыну Селиму, а не Мустафе, рожденному от наложницы. Заявленные в первом акте в монологах Сулеймана и Мустафы героико-исторические смыслы достаточно быстро ослабляются, мельчают: государственные интересы заслоняются дворцовыми интригами, события направляются усилиями Рустама, движимого амбициями и честолюбием. С самого начала сценического действия визирь Рустам в качестве организатора заговора выдвигается на первый план как самый активный персонаж, однако, не являясь в полной мере историческим героем, он не может заслонить собой Сулеймана: за Рустамом не стоит никакой идеи, в нем выражены исключительно дух соперничества и стремление к превосходству. Чем настойчивее Рустам, тем бледнее, беспомощнее в поступке и дискурсе Сулейман (при том, что Мустафа, намерения которого обладать всей полнотой военной власти пресекаются уже в начале трагедии, никак не проявляет себя), так что к концу второго акта исторический сюжет истощается. Однако уже в третьем акте он получает новый импульс с появлением противодействующей Рустаму силы: примечательно, что заговорщикам противостоит не Мустафа, но его друг, один из военачальников, пользующийся в войсках большой поддержкой, — Баязит. Именно Баязит с его влиятельностью среди военных старается спасти Мустафу от преследований его врагов. Баязиту принадлежат исчерпывающие оценки происходящего при дворе императора: он видит механизм интриги, интересы каждого из заговорщиков, слабость Сулеймана. Согласно высказываниям Баязита, находящийся под влиянием заговорщиков, неспособный защитить собственного сына Сулейман лишился доверия войска, а следовательно, и прерогатив абсолютной власти. Выражая распространившееся в войске

мнение, будущее государства Баязит связывает с правлением Мустафы, высоко оценивая его доблесть и справедливость. Именно с фигурой Баязита, убивающего Рустама и возглавившего военный мятеж, связана традиционная для французской трагедии тема тиранической власти и исторического суда над ней. В заключительном акте доминирует политическая проблематика: расправа над Мустафой выходит за пределы дворцовой интриги, получает государственный резонанс. Вкладываемый в уста Баязита моральный итог поведения власти и обеспечивает соотнесенность масштаба личного с общечеловеческим. Таким образом, исторический сюжет, почти совсем ослабленный к середине трагедии, значительно укрепляется к финалу. Заметим, что драматизация политического, проявляющаяся в конфликтных отношениях Сулейман – Роксана – Рустам, с одной стороны, и Мустафа – Баязит — с другой, отнесена в центр драматической композиции — кульминационный третий акт.

Не менее значительное место в общем драматическом построении занимает авантюрный сюжет. Мерэ (и в этом одно из объяснений оригинальности данной трагедии) широко использует приемы, характерные для жанра трагикомедии. Установка на увлекательность в замысле трагедии настолько важна, что ради интригующего эффекта Мерэ жертвует даже единством действия. История Роксаны, жены Сулеймана, явно не укладывается в подготовку и осуществление заговора против Мустафы, и с самим главным героем в сценическом действии она никак не связана. С образом Роксаны связан один из часто встречающихся в трагикомедиях композиционно-образующих мотивов роковой тайны, а точнее, подмены ребенка. Заметим, что мотив «потерянное и найденное дитя» относится исключительно к Роксане: в финале обнаруживается, что преследуемый ей Мустафа — ее собственный сын, однако на судьбу героя это никак не влияет — тайна его рождения открывается уже после его смерти, так что схема «незнание и обнаружение» сюжетно ограничивается роковой виной. Характерные для трагикомедии и используемые Мерэ такие сюжетно-композиционные приемы, как раскрытие тайны, цепь роковых случайностей, переодевание (Деспина), письмо-улика, пророческие знаки и их толкование, только сопутствуют в их взаимосвязи центру драматического построения — судьбе Мустафы. Главный герой почти никак не действует (заметим, что это не значит, что он никак не проявляет себя), ему отведена роль абсолютной жертвы. Трагическая вина

Мустафы не может быть объяснена исходя из его образа, но только из общей драматической структуры и того места, которое он в ней занимает. Герой принадлежит сразу двум сюжетам — историческому и авантюрному. Как указывалось, Мустафа не может укорениться в историческом сюжете — убедительно активно проявить себя как будущий император и полководец: в этом качестве он оказывается вытеснен своим отцом. Парадоксальность (что окажется роковым для героя) построения драматической интриги заключается в том, что главный герой исторической трагедии закреплен за авантюрным сюжетом. Мустафа в первую очередь и главным образом трагикомедийный герой-любовник. Эту его роль проявляет появление в Халебе Деспины — переодетой в мужскую одежду персидской принцессы, которая решилась, рискуя жизнью, проникнуть на территорию враждебного государства с целью увидеть возлюбленного и заручиться его обещанием об их скором соединении в супружестве. История сближения героев отнесена в прошлое, однако именно их связь дает толчок развитию интриги, предопределяя трагическую развязку. Как следует из высказываний Деспины, Мустафа попал в плен к персам, где и произошло знакомство молодых наследников трона воюющих между собой государств. В трагедии Мерэ конфликт долга и чувства предельно редуцирован: влюбленные не обременены угрызениями совести по поводу того, что избранник сердца является их врагом, перед ними не стоит никакого выбора. Как в случае с Деспиной, так и в случае с Мустафой долг любви оказывается главенствующим. Такое невозможно в трагедии, но зато возможно в трагикомедии, жанровой семантике которой и принадлежат характеры влюбленных героев. Согласно законам трагикомедийного мира, разлука хранящих друг другу верность влюбленных — явление временное: постоянство чувства и мужество помогают героям преодолеть все разделяющие их препятствия и счастливо соединиться в браке ко всеобщей радости и благополучию. Именно такая трагикомедийная перспектива выстраивается относительно Деспины и Мустафы: полюбив друг друга, герои дают друг другу клятву вечной любви и обещают всеми силами приближать день их счастливого соединения (Деспина уверена, что в скором времени они унаследуют власть и исправят ошибки своих отцов, заключив супружеский союз и одновременно мир между их народами; Мустафа надеется, что он во главе турецкой армии, выказав беспримерное мужество и многочисленными победами утвердив полководческий дар и доказав верность своему государ-

ству, завоюет Персию и этим заслужит право просить у своего отца разрешение на брак с Деспиной). Все это осуществимо в трагикомедийном мире, но в исторической трагедии безосновательно, иллюзорно. Деспина и Мустафа живут тайными мечтами, в которые твердо верят, тогда как действительные события им полностью противоречат — герои насильственным образом выталкиваются в историческое. В историческом плане Мустафа оправдан быть не может: пока он не закрепил себя в политической роли (а это с самого начала для него невозможно), его любовь несанкционированна. Намерение Мустафы оправдаться перед отцом не имеет под собой никаких оснований, заранее обречено на провал. Если бы Мустафа имел возможность предстать перед своими судьями тем, кем он является на самом деле, — трагикомедийным влюбленным, ему не угрожала бы никакая опасность, поскольку на нем не было бы никакой вины, однако в историческом сюжете действуют совершенно иные структурно-смысловые механизмы. Кардинальное семантическое расхождение (для героя роковое) исторической и любовно-авантюрной линий ярко обнаруживается в разговоре Мустафы и Баязита. Мустафа утверждает, что его совесть чиста и на нем нет никакой вины перед Сулейманом. «Но как они смогли бы вызвать в нем недоверие к тому, кто живет в согласии со своей совестью» [21, p. 52], — говорит Мустафа о заговорщиках и своем отце. Правда Мустафы заключается в его верной, глубокой любви к Деспине и одновременно преданности Сулейману:

Il est vrai que j’adore une beauté divine,
J’aime, et vous le savez la vaillante Despine,
Mais je vous jure encore que par ci-devant
Sur ce même propos j’ai juré si souvent
Qu’au milieu des ardeurs de la plus belle flamme,
Dont le flambeau d’Amour puisse bruler une âme,
Je garderai toujours le respect, et la foi
Que mon Père et Seigneur doit attendre de moi... [21, p. 53]

(Это правда, что я обожаю божественную красоту, я люблю, и вы это знаете, храбрую Деспину, но я вас заверяю также, что прежде всего, и в этом я вам слишком часто клялся, что в пылу самой прекрасной страсти, которой огонь любви только может зажечь душу, я всегда сохраню уважение и верность, которых мой отец и повелитель ждет от меня...)

В этой правде Мустафа неподсуден, но такой он только для себя и Деспины — как герой-любовник трагикомедийного сюжета. В историческом контексте, перед императором и его приближенными, он предстает абсолютно в иной роли. Именно об этом говорит Баязит:

> En vain le Ciel et moi savont votre innocence
> Si la terre et le Roi n'en ont pas connaissance
> <…>
> Et dans l'état qu'ils sont et celui que nous sommes
> Nous commandent en Dieux mais nous jugent en hommes,
> Évités donc Seigneur un danger apparent
> Contre qui l'innocence est un mauvais garant… [21, p. 54]
>
> (Какой прок от того, что небо и я знаем о вашей невиновности, если земля и царь об этом не знают <…> Относительно того положения, в котором пребывают они и в котором находимся мы, повелевают нами исходя из божественного, но судят нас исходя из человеческого, избегайте же, господин, явной опасности, против которой невиновность — плохая страховка…)

Мустафа только любит, а его обвиняют в политическом преступлении. В ситуации соперничества, как человек власти, Мустафа оказывается беспомощен; зная о коварстве Рустама и враждебности к нему царицы, он ничего не может им противопоставить. Драматическая структура нудит его крайнюю зависимость от обстоятельств: в «не своем» жанре он оказывается полностью парализован. Таким образом, вина Мустафы в том, что он, трагикомедийный герой-любовник, оказался «вытолкнут» в исторический сюжет. Мерэ не смог совместить две линии сюжета, как и не смог совместить в образе главного героя две роли. В этом случае сам жанровый эксперимент обрекает главного героя на смерть, закрепляет за ним абсолютную неосуществимость. Это подтверждается словами самого Мустафы, который подозревает о неосуществимости своих надежд, о разрешимости противоречий только в его смерти: «…закончится моя жалкая жизнь, и на надгробии будет упомянуто о почтительном сыне и верном любовнике, и небо примет мою несчастную душу настолько же чистой, какой мне ее дала» [21, p. 53]. У Мустафы и есть только «чистота души», которую он не может ни представить отцу как оправдание, ни доказать какими-либо поступками, ни отстоять как свое неотъемлемое

право и превосходство. Мустафа знает, что изменить что-либо не в его власти, он несколько раз говорит о своем смирении с происходящим, повлиять на которое он нисколько не может. Трагическая участь Мустафы предрешена уже с самого начала драматического действия. Узнав о заговоре против него, герой ничего не предпринимает. Он идет во дворец, где его ждет смерть, уверенный, что у него нет иного выхода: он должен послушаться приказа отца, чтобы не быть обвиненным в неповиновении и измене. Мустафа хочет быть оправданным, но ему нечего сказать отцу; совсем неважно, что встреча героя с Сулейманом откладывается, — ему нечего предъявить в свою защиту. Механизмы драматического действия работают на доказательство авторского замысла: как бы герой ни проявлял себя, обстоятельства окажутся сильнее его.

Мустафа оказывается заложником истории: он ничего не предпринимает, но его вина парадоксальным образом растет. Мустафа идет во дворец, чтобы оправдаться перед Сулейманом, а в это время в военном лагере распространяется слух о его смерти и в войсках назревает возмущение, которое не удается успокоить, поскольку солдаты уверены в заговоре против уважаемого ими за доблесть и благородство принца. Стремясь защитить Мустафу, Баязит убивает угрожающего ему Рустама, но тем самым губит своего друга: убийство визиря подтверждает обвинения принца в измене. Мустафа не бунтовщик, но события делают его таковым: военные приветствуют его как нового императора. Эта идея враждебности исторического героя чрезвычайно важна для Мерэ: к ситуации бунта военных, поднятого в целях спасения Мустафы, но на самом деле губящего его, драматический текст возвращается несколько раз. Так, сам Мустафа, уже находясь во дворце и обдумывая свое положение, говорит о том, что смерть Рустама приближает его собственную и что Баязит, стараясь услужить ему, подвергает его опасности. Эту же мысль высказывает сочувствующая Мустафе служанка Эрмина, замечая, что принца губят волнения в военном лагере и безрассудство Баязита. Баязит, оценивая ситуацию, делает последнее усилие спасти Мустафу, навязывая ему активную роль: он пытается призвать его к сопротивлению злу, нависшей над ним угрозе уничтожения («...теперь вам нужно или править, или умереть...» [21, p. 84]). Но ни возглавить мятеж, ни его усмирить Мустафа не может: как изначально пассивный герой, не принадлежащий историческому сюжету, он не способен ни на какие действия. Мустафе остается только смерть, о чем он сам и заявляет Баязиту.

Из всего сказанного можно сделать вывод о неудачности эксперимента Мерэ над жанровой формой трагедии. Преобладание структурно-смысловых элементов трагикомедии приводит к невозможности согласовать историческую и любовно-авантюрную линии сюжета. Оживление драматической интриги достигается ценой обезличивания, подавления, а фактически устранения (в прямом и переносном смысле) главного героя. Стиснутый между двумя произвольно развивающимися сюжетно-композиционными механизмами, Мустафа оказывается катастрофически беспомощен и этим самым обречен. Можно говорить о том, что Мустафа не является в полной мере трагическим героем, поскольку на протяжении всего драматического действия лишен возможности активного самопроявления. Политическая событийность явно не согласуется с «секретом законной любви», которому предан и в котором парализован герой. На это косвенно указывает высказывание Сулеймана: «...я слишком поздно узнал, что они (Мустафа и Деспина. — *С.Л.*) не совершали иного преступления, чем хранить от меня в секрете законную любовь» [21, p. 96]. Переключаясь в политическое, «законная любовь» неизбежно становится «преступлением» и без всякого намерения героя. Доказательством провала замысла трагедии на историческую тему служит также и то, что, хотя социально-историческое как закономерное отчетливо звучит в финале, его заметно теснит явно ему противоречащий мотив рока, настойчиво проявляющийся во всех сценах с Роксаной и Сулейманом. Таким образом, исторический смысл не распространяется на героя и в целом оказывается свернут, так что не может составить прочной скрепляющей основы драматической структуры.

Список литературы

Исследования / References

1 *Ярхо Б.И.* Методология точного литературоведения. Избранные труды по теории литературы. М.: Языки славянских культур, 2006. 927 с.
Iarkho, B.I. *Metodologiia tochnogo literaturovedeniia. Izbrannye trudy po teorii literatury* [*Methodology of Precise Literary Criticism. Selected Works on Literary Theory*]. Moscow, Iazyki slavianskikh kul'tur Publ., 2006. 927 p. (In Russ.)

2 Baby, Hélène. *La tragi-comédie de Corneille à Quinault.* Paris, Klincksieck, 2001. 306 p. (In French)

3 Berregard, Sandrine. "La mixité des genres dramatiques dans le théâtre de Rotrou." *Littératures classiques*, no. 2, 2007, pp. 97–106. (In French)

4 Couton, Georges. “Commentaire.” Corneille, Pierre. *Œuvres complètes*, vol. 1. Paris, Gallimard, 1980, pp. 1141–1759. (In French)
5 Delmas, Christian. *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650–1676)*. Paris, Droz, 1985. 392 p. (In French)
6 Dotoli, Giovanni. “Charles Dédéyan, précurseur de la critique sur Jean Mairet: ‘La Sophonisbe’.” *Revue de littérature comparée*, no. 4, 2010, pp. 437–444. (In French)
7 Dotoli, Giovanni. *Le langage dramatique de Jean Mairet. Structures stylistiques et idéologie baroque*. Paris, Nizet Publ., 1978. 84 p. (In French)
8 Forestier, Georges. “Politique et tragédie chez Corneille, ou de la ‘broderie’.” *Littératures classiques*, no. 1, 1998, pp. 63–74. (In French)
9 Forestier, Georges. “Une dramaturgie de la gageure.” *Revue d’histoire littéraire de la France*, no. 5, 1985, pp. 811–819. (In French)
10 Génétiot, Alain. “Perspective actuelles sur la littérature classique française.” *Bulletin de l’Association Guillome Budé*, no. 1, 2006, pp. 54–83. (In French)
11 Herland, Louis. “Les éléments précornéliens dans ‘La mort de Pompée’ de Corneille.” *Revue d’histoire littéraire de la France*, no. 1, 1950, pp. 1–15. (In French)
12 Horville, Robert. *Le Théâtre de Mairet. Une dramaturgie de l’existence: Thèse à doctorat*, Paris, 1978. Цит. по: Baby, Hélène. “Mairet et les limites de la tragi-comédie: ‘La Virginie’ et ‘L’Illustre Corsaire’.” *Littératures classiques. Le théâtre de Jean Mairet*, no. 1, 2008, p. 116. (In French)
13 Kay, Burf. *The Theatre of Jean Mairet. The Metamorphosis of sensuality*. La Haye, Mouton, 1975. 93 p. (In English)
14 Kohler, Pierre. “Sur la ‘Sophonisbe’ de Mairet et les débuts de la tragédie classique.” *Revue d’histoire littéraire de la France*, no. 1, 1939, pp. 56–70. (In French)
15 Louvat-Molozay, Bénédicte. “Frontières de la tragédie: ‘La Silvanire,’ ‘La Sophonisbe,’ ‘La Sidoni’.” *Littératures classiques. Le théâtre de Jean Mairet*, no. 1, 2008, pp. 129–144. (In French)
16 Louvat-Molozay, Bénédicte. “La tragédie de Rotrou au carrefour des genres dramatiques.” *Littératures classiques*, no. 2, 2007, pp. 61–70. (In French)
17 Moncond’huy, Dominique. “‘Le Grand et dernier Solyman,’ tragédie du refus.” *Littératures classiques. Le théâtre de Jean Mairet*, no. 1, 2008, pp. 145–154. (In French)
18 Moncond’huy, Dominique. “Préface.” Mairet, Jean. *Théâtre complet*, vol. 1. Paris, Champion, 2004, pp. 6–19. (In French)
19 Scherer, Jacques. *La dramaturgie classique en France*. Paris, Armand Colin, 2014. 720 p. (In French)
20 Vuillermoz, Marc. “Préface à ‘Solyman’.” Mairet, Jean. *Théâtre complet*, vol. 1. Paris, Champion, 2004, pp. 198–207. (In French)

Источники / Sources

21 Mairet, Jean. *Le grand et dernier Solyman, ou La mort de Mustapha*. Paris, Éditeur A. Courbé, 1639. 159 p. (In French)